# NİETZSCHE'DE TRAGEDYA SANATI

Ayhan DEREKO*

***Özet***

*Bu makalede Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde tragedya sanatının ele alınışı değerlendirildi. Bu bağlamda Nietzsche'nin estetik ve sanat felsefesine ilişkin görüşleri ortaya konuldu. Nietzsche bu eserinde tragedyanın nasıl doğduğunu, onun Antik Yunan kültüründeki rolünü ve neden bu kadar etkili olabildiğini inceler. Nietzsche'nin kültür, tanrı ve doğa hakkındaki fikrlerinin ilk çekirdeğini bulduğumuz bu eser, kültür ve medeniyetin bu dünyadaki varlığının başlıca sorumlusu kabul ettiği insan eylemine, kuvvetli bir karşı çıkış ile sonuçlanmaktadır.*

**Anahtar sözcükler**: *Nietzsche, tragedya, estetik, sanat felsefesi, Apollon-Dionysos karşıtlığı, Antik Yunan mitolojisi, kültür-doğa karşıtlığı, eylem eleştirisi.*

***Abstract***

*In this article I examine the treatment of the art tragedy in Nietzsce's work named The Birth of Tragedy. In this context Nietzsche's views on aesthetics and philosophy of art are demonstrated. In this work Nietzsche investigates how the art tragedy arised, its role in Ancient Greek culture, and why it could be so much influential. This work, in which we find the first seeds of Nietzsce's thoughts about culture, god, and nature, results in a strong opposition against human action which he recognizes as the main responsible for the presence of culture and civilization in this world.*

**Key words**: *Nietzsche, tragedy, aesthetics, philosophy of art, the Apollon-Dionysos controversy, Ancient Greek mithology, the culture-nature controversy, criticism on action.*

Nietzsche'nin ilk eseri olan "Tragedya'nın Doğuşu" (Nietzsche, 2005a) onun ileride geliştireceği düşüncelerin çekirdeğini oluşturması bakımından önemlidir. Yirmibeş bölüm ve bir önsözden oluşan bu eserin ilk onbeş bölümünde Yunan Tragedyasının doğası tartışılır. Buna göre, Yunan Tragedyasının, Apolloncu dünya görüşünün Dionysosçu dünya görüşü ile karşılaşmasından doğduğu şeklindeki iddia, eserin temel tezini oluşturur. Son on bölümde modern kültürün bir düşüş/çöküş içinde bulunduğu öne sürülmekte, bu çöküşün ve onun olası yeniden-doğuşunun anlaşılmasında Antik Yunan medeniyetinin sunduğu model kullanılmaktadır. Eser, neyin sanat olduğu neyin sanat olmadığı konusunda kendine göre ve katı-sıkı tanımlamalar getirir. Öznel kendini ifade biçimlerine dayanan sanat türleri reddedilir; opera bir sanat olarak kabul edilmez.

Felsefe eserlerinin alışılmış biçiminden her yönüyle, bilhassa da yöntemi ve kullandığı dil yönüyle ayrıksı duran bu eser, sadece romantik karakterdeki bir sanat felsefesinin eşsiz örneği olmakla kalmaz, aynı zamanda tragedya sanatının etkileyici bir incelemesi hüviyeti taşır. Kullanılan yöntem konunun ruhuna uygun olarak sanattır, dil ise şiirsel dildir. Eser düz yazı biçiminde bir metin olsa da,

* *Ar.Gör., Ankara Ün. D.T.C.F. Felsefe Bölümü, adereko@humanity.ankara.edu.tr*

onu okurken, şiirin gramer kurallarına başkaldırıcılığı ile, benzetme, mecaz, kinaye, abartı ve metaforun her türlüsü ile sürekli yüz yüzeyizdir. Ama en önemlisi, bu söz sanatları denizi içinde kendimize yol bulmaya çalışırken, üstün bir sanat eseri karşısında olması beklendiği gibi, yoğun bir duygu fırtınasına maruz kalmamızdır. Nietzsche, felsefede vazgeçilmez bir kaideye uyup da, düşünce için duyguyu feda etmemiştir. İnsan zihninin geçimsiz kardeşleri olarak tanıtılması bir gelenek haline gelmiş düşünce ve duygu, bu eserde adeta harmanlanmıştır. Nietzsche ile birlikte "duyguyla düşünme" diyebileceğimiz, örneğine az rastlanır etkileyicilikte yepyeni bir yöntemin söz konusu olduğu bile söylenebilir.

*Tragedya'nın Doğuşu*'nu okurken, Nietzsche'ci düşüncenin en temel kavramları ve kuramlarının ilk olarak bu eserde geliştirildiğini görürüz. Denebilir ki, sayısız dal budaklarıyla her yöne doğru yayılan göz alıcı haşmetteki Nietzsche'ci felsefe ağacı, bu çekirdekten doğmuştur. Bir yandan Schopenhauer'ın düşünsel yol göstericiliği, diğer yandan Goethe ve Schiller'in sanatsal nüfuzu altındaki Nietzsche, Kant ve Descartes gibi kişilikleri de ihmal etmediğinin ve bunların eserlerini de tetkik ettiğinin ipuçlarını, bize satır aralarında verir. Bu bağlamda öncelikle, eserin başından sonuna kadar okuyucuya kılavuzluk eden, Apollon-Dionysos karşıtlığından bahsetmek gerekir.

### *1. Apollon ve Dionysos*

Grek mitolojisine göre, Zeus'un birbiri ile uyumsuz karakterli iki oğlu Apollon ve Dionysos, iki önemli Yunan tanrısıdır. Bunlardan Apollon, uyum ve düzen tanrısıdır:

> Zeus ile Leto'nun oğlu Apollon, Delos'ta doğar, kuğular onu Uzak Kuzey'e götürüler. Bir yıl sonra Yunanistan'a, Delphoi'ye döner, orada eski bir tapnağı koruyan ve bölgeye korku salan yılan Python'la karşılaşır. Apollon yılanı öldürür, tapınağa el koyar. Bu öldürme günahından arınmak için yılana Pythia oyunlarını vakfeder.
>
> Sürülerin koruyucusu Apollon, Hermes'e onun icadı olan lir karşılığında hayvan verir. Müz korolarını yönetir. Müzik ve şiiri düzenler. Apollon çok sayıda Nymphe'nin ve ölümlünün yüreğinde aşk uyandıran sakin ve ahenkli bir görüntüyle belirtilir.
>
> Ama o, bir yandan da acımasızca vuran savaşçı bir tanrıdır. Salgın hastalıklar gönderir; salgınları önlemek de kendi elindedir yada tedaviyi oğlu tıp tanrısı Asklepios'a bırakır.
>
> Kehanet tanrısıdır; insanlar geleceklerini öğrenmek, günahlarından arınmak yada güzel öğütler almak için onun Delphoi'deki tapınağına başvururlar. (Estin ve Laporte, 2005:104)

Dionysos ise kaotik ve yıkıcı gücün ifadesidir. Böyle niteliklerin bir tanrı ile özdeşleştirilmesinde, bunların bizatihi kötü olmadıklarını ve bunların mantıksal karşıtı olan uyum ve düzene bunların karşısında bir ayrıcalık verilmemesi ve iyi-kötü ayrımının bu karşıtlıkların dışında

aranması gerektiğini ilham eden, sıradan bilinci çarpan/uyandıran derin bir bilgeliğin pırıltılarını görürüz:

> Zeus ile Semele'nin oğlu Dionysos, Hera'nın kini uzun süre yakasını bırakmadığı için oğlağa dönüşerek gizemli Nysa ülkesinde yaşamak zorunda kalır. Sonra üzümü, şarabı ve de sarhoşluğu keşfeder. Bu durum onun, gezgin ve sözü geçen biri olarak, ülkeden ülkeye gitmesine neden olur. Maceraları tanrılarınkinden çok kahramanların maceralarına benzer.
>
> Bitki büyütme tanrısı Dionysos Ölüler Ülkesi ile de bağlantılıdır, bu nedenle zaman zaman yılan biçimine girer. Onun onuruna yapılan *Anthesteria* bayramları aynı zamanda ölülerin de bayramlarıdır. O esnada, sitede çoğalma gücünü yeniden canlandırmak için, yüksek dereceli bir memurun eşi ve rahibe olan Atinalı bir *güzel* ile birleşir. Kendisinin yönlendirdiği şenlikli bağbozumu bayramları belki tiyatroyu da meydana getirmiştir.
>
> Ne var ki, Dionysos kültünün bir bölümü geceleri gizli dernekler içinde gerçekleştirilir. Katılanlar transa girmek için birtakım uyuşturucular alırlar. Tanrının bedenini temsil ediyor denerek çiğ et yenir. Bu acayip külte kadınlar ve köleler de kabul edilir. (Estin ve Laporte, 2005:105)

Aynı zamanda güneş ve ışık tanrısı olan Apollon düzen, yasalılık, orantı, uyum, ölçü, mükemmel biçim, rasyonellik, açıklık, kesinlik, ahenk, özdenetim, bireysellik, denge, bilgi ve aklı temsil eder. O, hayatı yaşanmaya değer kılan güzellik yanılsamasının kaynağı, entelektüel açıklamaya yönelik eğilim ve içtepinin tanrısıdır. Buna bağlı olarak Apolloncu deneyim, bir düş deneyimi, düşlere dalma deneyimidir. Bu deneyim, bu dünyada acı çeken ve kapana kısılmış hisseden, sıkışıp kalmış bireye, düşlere dalmak suretiyle bir güzellik yanılsaması sunan ve güven ve huzur veren bir deneyimdir. (Cevizci, 1999:65-66)

Sanatta Apollonculuk ise, form ve biçimdeki ahenge verilen yüksek değeri temsil eder. Apolloncu sanat görüşünde oluş ve değişme anlaşılmazdır, bu yüzden bunlar gerçek değildir, ve oluş ve değişmedeki coşkuya karşı çıkılmalıdır. Apolloncu sanatların göze hitap eden sanatlar olduğunu belirtmek gerekir. Bu sanatlar öncelikle mimarlık ve heykeltıraşlık, bunların yanında çömlekçilik, oyma, bezeme, süsleme ve resimdir. Uygarlığın gelişimi dikkate alındığında bu sanatların diğer sanatlardan daha erken gelişmiş olmaları anlamında, daha eski oldukları söylenebilir.

Apollon'un temsil ettiği değerlerin karşıtı olarak Dionysos değişim, yaratma ve yıkma, hareket, ritim, içgüdüsellik, yaratıcı taşkınlık, giz içinde saklı gerçek, yabanıl ve başına buyruk güzellik, kendinden geçme, birlik/birleşmeyi temsil eder. Özdenetim, denge ve ölçünün şekillendirdiği Apolloncu ruhun karşıtı olan Dioysosçu ruh, insandaki yaşama isteği ve gücünün dinamik ve tutkulu dışavurumu, insanın esrime (vecd) yada sarhoşluk hali içinde kendisini içtepi ve atılımlarına bırakmasıdır. Dionysosçuluk, yaşamdaki doğurganlık ve bolluğun benimsenmesini, düşlerin ve düşlere kapılmanın reddedilerek en derin acımasızlığıyla ve insanı çaresiz bırakışıyla hayatın kabul edilmesini savunur. Bu anlamda o, en yüce yaratılarını feda ederek, tükenmek bilmez doğurganlığından haz duyan bir yaşama iradesidir. (Cevizci, 1999:248)

Yine Dionysosçu deneyim de, kendinden geçme hali içinde öznel olan her şeyin kaybolduğu, böylece evrensel ahengin anlık olarak kavrandığı bir deneyimdir. Demek ki, Apolloncu deneyim bireyselliği içindeki insana güven ve huzur verirken, Dionysosçu deneyim bireyselliğin ortadan kaldırılarak evrensel ahenkle birleşmeyi önermektedir. Dünyanın dağdağası, karmaşası ve vahşetinden, birisi bireyselliği koruyarak öbürü ise feda ederek, kurtuluş vaat etmektedir.

Dionysosçu sanatların başında, göze değil kulağa hitap eden müzik gelmektedir. Nietzsche için müziğin bir sanat olmanın ötesinde durduğunu, ve müziği (özellikle de melodik müziği) bir sanat olmaktan çok, varlığın acı çeken özünün dile gelişi olarak tanımladığını belirtmeliyiz. Dionysosçu sanatlar olarak bilhassa sahne sanatlarını, ki bunların içinde başlıca tragedya ve bununla bağlantılı olarak tiyatronun türlerini, dansı, orkestra gibi bir icra (performans) içeren her türlü gösterileri sayabiliriz.

O halde, Dionysosçuluk ve Apolloncuculuk birbirinden ayrılan farklılık arzeden iki ayrı Yunan sanat formu (tarzı, üslubu) ve sanatçı eğilimidir. Ama aynı zamanda iki temel insansal ve doğal itkiyi temsil ederler. Nietzsche, Yunanlılardaki trajik sanatın ve kültürün kaynağını ortaya çıkarmak için bu iki itkiyi kullanmıştır, ve bunları Apollon ve Dionysos'la temsil etmiştir (Honderich, 1995:202). Apolloncuculuk, Dionysosçuluk kavramları ve bu ikisi arasındaki diyalektik karşıtlık kuramı, onun felsefeye yaptığı en özgün ilk katkısıdır.

Nietzsche'ye göre Dionysosçu etkiden önce Yunan sanatı naif karakterdedir ve sadece görüntülerle ilgilenir. Gözlemci (izleyici) bu aşamada, asla sanatla gerçek bir birlik hasıl edemez, sessiz temaşa (contemplation) durumunda kalmaya devam eder. Seyretme kavramının kendisinde de, özne ile nesnesi arasındaki giderilemez mesafeye kaçınılmaz bir gönderme bulunduğunu söyleyebiliriz. Yunan sanatının bu Apolloncu aşamasında, Apollon'un görüntüleri, insanı dünyanın doğuştan gelen özüne ait acısından korumak için tasarlanmışlardır; sanat eserlerinin görüntüleri (mimari yapılar ve heykeller) rahatlama ve teselli sunarlar. Sonra Dionysos gelir, vecd ve esriklik dolu eğlenceleri ile Yunan kültürünün Apolloncu kişisini şok eder. Nietzsche için, sonuçta, dünyanın acısından kurtuluşun sağlanabilmesi, ancak kişinin İlksel Birliğin (Primordial Unity) Dionysosçu özüne dalması/batması ile mümkündür. Bu yüzden Nietzsche'nin gözünde gerçek sanatın Apollon'a değil, Dionysos'a dayandığını kabul etmeliyiz.

Nietzsche'nin sanata ilişkin temel görüşü, sanatın bir yaratıcı etkinlik olduğudur. Sanat, onu hazır bulduğumuz haliyle dünyanın, ve aynı zamanda küçük ölçekte ve özel araçlarla kendimizin de, yaratıcı bir dönüştürülmesidir. Sanat, bu yönüyle, çok daha dolu yaşanabilecek bir hayatın işaretini verir. Ama, sanatın diğer tüm insan etkinlikleri karşısındaki önceliği ve üstünlüğü, sanat ile yaşamın

haklı kılınması arasında temel bir bağlantının bulunmasıdır (Honderich, 1995:622). Güzel-olanla uyum içindeki çirkin-olanın estetik kılınışı ve onaylanmasında olduğu gibi, güzel/çirkin iyi/kötü her varlığın estetik bir birlik içinde buluşması, İlksel Birliğin kendini göstermesidir.

Apollon-Dionysos karşıtlığının, sanatın dışına taşan çok geniş alanlara kadar yayılan bir kapsamlılıkta olması dikkate alındığında, onun sadece bir sanat öğretisi olmadığını, bir dünya görüşü ve temelli bir felsefe anlayışının zemini olarak görülmesi gerektiğini anlıyoruz. Nietzsche'ye göre Apollon'un sunduğu hayaller ve düş dünyası bizi değişme ve kaosun hakim olduğu oluş dünyasından uzaklaştırır. Apolloncu ruhun ürünü olan düzenli görünüşler dünyası fikri, görünüşlerin ardında yatan uyumlu ve birlikli bir gerçekliğe duyulan inanç yalandır. Görünüşlerin fenomenal dünyası dışında hiçbir şey yoktur. Batı metafiziği Sokrates'ten beri gerçekliği çarpıtmıştır; metafizik insanlığın temel yanlışlarını sanki temel hakikatlermiş gibi sunmuştur; akıl duyuların tanıklığını çarpıtmak için kullanılmıştır. (Cevizci, 1999:626) Oysa kişi, Dionysosçu bakış açısında, kendi varoluşunun yalnız bireysel deneyimleri ile sınırlı olmadığını fark eder. Bütün insanların kaderi olan ölümden kaçmak için bir yol vardır. Dionysosçu öz sonsuz olduğu için, bu özle temas eden kişi hayat ve umut için yeni bir kaynak keşfeder. Hıristiyanlığın, insanın bu dünyadaki hayattan vazgeçmesi ve sadece cennete yönelmesi karşılığında sunduğu kurtuluşa, yükseltici/kalkındırıcı bir alternatif olarak, böylece Dionysos gösterilir. Dionysos vasıtasıyla kurtuluşa ermek için kişi, şimdi/derhal kendisini hayata batırmalı-salmalı, dalmalıdır. Bununla birlikte, kişi kurtuluşu sadece Dionysos'ta bulabilir ise de, Dionysos'un özünü, onun görüntüleri aracılığıyla açığa çıkarmak için Apollon'a da gereksinim duyar.

### *2. Apolloncu ruhun psikanalizi*

Nietzsche sanat üzerine yeni bir felsefe geliştirme işine, Apolloncu sanatın doğasını keşfetmekle başlamaktadır. Homeros naif sanatçının en seçkin örneği ve onun şahsında Apolloncu sanat da bir naif sanat türü olarak gösterilirken, burada açıkça bir psikanaliz uygulamasının ilk örneklerini buluruz. Üstelik bu psikanalitik yöntemin tek bir bireye değil de bir topluma/uygarlığa uygulanışıdır söz konusu olan. Mesela, Homeros'un dehasını ve onun şahsında naif sanatın kökenini ele alırken, Yunanlıların dünyanın/varlığın korkunçluğu ile başa çıkabilmek için, Olymposlu tanrılar dünyasını yarattıklarını ileri sürmektedir (Nietzsche, 2005a:35-37).

Nietzsche'nin Freud üzerindeki etkisinin büyük olduğu, yorumcuların uzlaştığı bir görüş olsa da, bu, ortalama okuyucunun da farkına varmakta zorlanmayacağı bir husustur. Bu etki bizzat Freud'un kendi sözlerinden de anlaşılabilir: "Nietzsche'nin elde ettiği içebakış derecesini hiçbir zaman hiç kimse elde etmiş değildir, ne de bir kez daha ulaşılabilecek gibi görünür."[1] Bu bağlamda

[1] Aktaran Walter Kaufmann, (Kaufmann, 1997:55).

Kaufmann'ın Nietzsche üzerine yaptığı saptamalara değinmek gerekir. Sadece, bilinci "bir yüzey" olarak tanımlamasıyla bile Nietzsche, Freud'çu psikolojiyi önceden haber vermiş sayılabilir (Kaufmann, 1997:61). Felsefe ve bilimde sıradan yöntemlerin yöneldiği ve kavramakta/açıklamakta bu kadar zorlandığı bilinç, aslında sadece bir yüzeydir ve aynen bir deniz/okyanus yüzeyi gibi, bu yüzeyin altında kalan derinlikler, sayısı da bir sır olan bilinmezler ve sırlarla doludur.

Böylece bir insanı ve buna bağlı olarak bir halkı anlamanın bir "yüzeysel" bir de "derin" biçimlerinin bulunduğunu söyleyebilir hale geliriz. Burada, insanı anlamanın da, bir halkı/uygarlığı anlamanın da kolay, bugüne kadar yapıla geldiği gibi yüzeysel/yüzeyde kalan biçimlerle gerçekleştirilemeyeceği ile, ve bu tür anlamaların da yüzeysel olarak nitelenmeye mahkum edilmeleri ile, ilk defa karşı karşıya geliyoruz. Kaufmann insan zihninin keşfinde Nietzsche'nin yaptığı katkının büyüklüğünden bahseder ve buna kanıt olarak Freud'un tanıklığını gösterir:

> Freud üzerine büyük yaşamöyküsünde Jones şöyle yazdı: "Freud birçok kez Nietzsche konusunda onun kendisi üzerine bilgisinin yaşamış yada yaşayacak herhangi bir başka insandan çok daha derin olduğunu söyledi." Ve şunları ekledi: "Bu bilinçaltının ilk araştırmacısından büyük bir övgüdür.[2]

Nietzsche'de daima Yunanlıların nasıl baktıklarını keşfetmeye çalışan bitmez tükenmez bir gayret buluruz. Ama onun kutsadığı bakış, kendi kendisine bakan bakıştır:

> Homeros'un 'naifliği" ancak Apolloncu yanılsamanın eksiksiz zaferi olarak kavranabilir: bu, doğanın, niyetlerine ulaşmak için sık sık kullandığı türden bir yanılsamadır. Asıl hedef bir sanrıyla perdelenmiştir: ellerimizi bu sanrıya uzatırız, ve doğa bizim yanılsamamız sayesinde, kendi hedefine ulaşır. Yunanlılarda 'istenç', dehayı ve sanat dünyasını yücelterek, kendi kendisine bakmak istemişti; kendini yüceltebilmesi için, yarattıklarının da yüceltilmeye değer olduklarını duyumsamaları gerekiyordu, kendilerini daha üst bir alanda yeniden görmeleri ve bu mükemmel görüş dünyasının bir buyruk yada suçlama etkisi bulunmaması gerekiyordu. Kendi ayna görüntülerini, Olymposluları gördükleri güzellik alanıydı bu. (Nietzsche, 2005a:38)

### *3. Yanılsamanın yanılsaması olarak Apolloncu sanat*

Nietzsche'nin kullandığı "naif" terimi basit, çocuksu olan anlamına gelmemektedir. Bunu kendisi de vurgular ve naif sanatın kendi kendine ortaya çıkan ve başlangıçta karşılaşılan bir durum olarak anlaşılmaması gerektiğini belirtir (Nietzsche, 2005a:37). Naif sanatı Apolloncu karakterdeki bir kültür ortaya çıkarır. Bu kültürün insanları, başlarından geçen bütün kötülükler ve çektikleri bütün acılar sayesinde "varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu" (Nietzsche, 2005a:36). Onlar varlığın bu korkunçluğuna dayanabilmek için Olymposlu tanrıların "orta dünyası"nı

[2] Ernest Jones'tan aktaran Walter Kaufmann (Kaufmann, 1997:55-56).

yarattılar (Nietzsche, 2005a:36). Çünkü bu tanrılar da başlangıçta zor zamanlar yaşamışlardı. Olymposlu tanrılar önce titanların egemenliğini yıkmış, canavarları yenmişler ve ancak bundan sonra kendi krallıklarını kurabilmişlerdi. Güçlüklerle başa çıktıktan sonra ulaşılan zafer, bu zaferin üzerinde yükselen uyumlu yeni düzen ve bu düzenin bahşettiği mutluluk. Olymposlular bütün bunları temsil ediyorlardı ve bu değerlerin esas itibarıyla kendisinde somut hale geldiği kişilik de Apollon'du. Nietzsche'ye göre bu bağlamda, Olympos dünyasının gerçek babası Zeus değil, baş köşede hak iddia etmeden duran Apollon'dur (Nietzsche, 2005a:34-35).

Demek ki, Olymposlu tanrılar ve onların dünyası aslında bir düştür, yansıtma ile üretilmiş bir kurmacadır. Naiflik belki de bu düşün üretilmesinde ve bir kültürün ona sıkı sıkıya sarılmasındadır. Bütün bu argümanları temel alan Nietzsche, naif sanatın kökeninde düş kurmanın bulunduğunu savunur. Düşün en önemli özelliği ise bir yanılsama olmasıdır. Bütün yanılsamalarda olduğu gibi düş görmenin kendisinde de içsel bir lezzet/haz bulunur ve bu haz onu uyanık olma durumundan daha değerli kılar. Nietzsche'nin kendisi açıkça belirtmese de, yanılsamadaki bu içsel hazzın, insanın kanmaya/kandırılmaya olan eğiliminden, ve yanılsamayla içine girilen yeni dünyanın gerçek dünyadan bir kaçış fırsatı sunmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Gerçek dünya, bütün bu yanılsamaların karşısına koyduğumuz ve "yanılsama olmamakla" nitelediğimiz biricik dünyadır.

Nietzsche için, bize sunulan yada bir şekilde bizim yapıp ürettiğimiz "gerçek dünya" şu haliyle olabilecek en kötü dünyadır. "Gerçek dünya"nın kaynağı Nietzsche için esaslı bir sorundur. Gerçek dünya neden böyle? Böyle olmak zorunda mı? Yoksa onu birileri mi böyle gösteriyor? Bunlar metnin art alanında gündeme gelen sorulardır ve bu sorular üzerinden yine metnin art alanında yürütülen tartışma, metinde ortaya konan sanat anlayışının özünü oluşturan bir felsefeye varmaktadır. Nietzsche, hazır bulduğumuz "kendi olduğu haliyle dünya" diye bir dünyanın var olduğuna inanmaz. "Dünya" aslında daima bir kavramsallaştırmanın, bir değer biçmenin, kısacası bir dünya görüşünün objesidir. Kendi başına dünya yoktur. İnsana acı ve dehşetten başka bir şey vermeyen o "gerçek" nitelemesinin yok edilmesi Nietzsche için esaslı bir hedeftir. Gerçek dünyayı tehdit edici olmaktan çıkarmak mümkündür. Bunun için, ya onun yerini yeni yanılsamalar almalı, yada bundan da iyisi, bizzat kendisi bir yanılsamaya dönüştürülmeli. Böylece hem biz kendimizi, hem de o kendisini kurtarmalıdır. Zira kimi zaman İlksel Birlik, kimi zaman da "istenç" olarak nitelenen varlık/dünya Nietzsche'de adeta kişileştirilmiştir, ve Nietzsche'ye göre varlık acıdan kurtulmak için yanılsamaya muhtaçtır (Nietzsche, 2005a:39).

O halde dünyayı görmek için öncelikle "düş görebilmek" bir gerekliliktir, ve doğanın kendisinin de bir düş olduğunu, bir görünüşler/fenomenler toplamından ibaret olduğunu felsefe de (örneğin Kant) itiraf etmektedir. Eğer gerçek dünya da bir yanılsama ise o halde sanat eseri, bir taklit olması itibarıyla, yanılsamanın yanılsamasıdır. Dolayısıyla Nietzsche'de sanat, çift katlı bir illüzyon olarak temellendirilmektedir.

Ona göre Raffaello'nun 'Transfiguration' adlı tablosu bu çift katlı illüzyon durumunu mükemmel bir biçimde temsil etmektedir. Nietzsche bu tabloyu olağanüstü önemsemekte ve onu kendi sanat felsefesi doğrultusunda etkileyici bir biçimde yorumlamaktadır. Tablo aslında İsa'nın Tur dağında bir tür şekil değiştirip ışık saçmaya başladığı mucizevi bir olayı anlatmaktadır. Nietzsche'nin yorumunda ise bu tablo iki sahneden oluşmaktadır (Nietzsche, 2005a:40). Resmin alt yarısını dolduran sahne, varlığın acısını açığa vurmaktadır. Nietzche'ye göre buradaki illüzyon, her şeyin çelişki olması, dünya hayatının çelişkilerle dolu olmasıdır. Resmin üst yarısında ise, bir başka yeni yanılsama dünyası vardır; buradakiler artık hiçbir şey görmezler. Üst yarı güzelliğin Apolloncu dünyasını, alt yarı ise Silenus'un korkunç/kötücül bilgeliğini[3] temsil eder. Resmin alt yarısının, üst yarısının dayanağı/temeli olması, ve ikisinin birbirini gerekli kılmaları ile bu tablo hem sanatın çift katlı bir illüzyon oluşunu sembolleştirmekte hem de sanatın temelinde yatan Apollon-Dionysos karşıtlığına göndermede bulunmaktadır.

Burada vurgulanması gereken husus, tabloda resmedilen bütün kişilerin (İsa ve ona eşlik eden Musa ile İlyas hariç) bir şaşkınlık, korku ve dehşet hali içinde olmalarıdır. Resmin üst yarısındakiler eksiksiz bir mutluluk ve acısız bir temaşa hali içinde, alt yarısındakiler ise bir korku ve dehşet hali içinde kendilerinden geçmişlerdir. Neticede kimse kendinde değildir. Kendinden geçmişlik durumu, hem tablonun üst yarısındakiler hem de alt yarısındakiler için ortak noktayı oluşturmaktadır. Böylece Nietzsche'de dünya/varlık karşısında temel insani tutum olarak esrime (vecd) kavramına ulaşırız.

### *4. Tragedyanın kökeni*

Demek ki Apolloncu deneyim ve bunun üzerine oturan Apolloncu sanat, acı ve ıstırabın zorunlu olduğunu bize gösterir; bunu idrak eden birey kurtarıcı görüntüyü/hayali yaratır. Görüntüler/hayaller kendilerine yüklenen bu kurtarıcı işlevi acaba nasıl yerine getirmektedirler? Nietzsche burada Schopenhauer'ın kullandığı bir metafora başvurmaktadır. Buna göre, birey kurtarıcı görüntü/hayali seyrederken (onun temaşasına dalmışken) dalgaların ortasındaki bir o yana bir bu yana şiddetle sallanan teknesinde huzurlu/sakin, tevekkül içinde oturan kişiye benzer:

[3] Mitolojide Silenos, satirlerin (bkz. 12 numaralı dipnot) yaşlı, kocamış ve bilgelikleriyle nam yapmış olanlarına verilen addır. Efsaneye göre bunlardan birini uzun uğraşlardan sonra yakalamayı başarmış olan Kral Midas, ona insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu sorar. Kral Midas sonunda onu konuşturmayı başardığında, Nietzsche'ye göre Silenos şöyle cevap verir: "Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak. En iyi ikinci şey ise senin içindir – en kısa zamanda ölmek." Bu sözler Nietzsche'nin gözünde en yüce bilgeliğin ifadesidir. (Nietzsche, 2005a:35-36)

> Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indiği azgın bir denizde, bir gemici, bir sandalın içinde, güçsüz teknesine güvenerek nasıl oturursa; yalnız insan da böyle sakince oturur, bir acılar dünyasının ortasında, principium individuationis'e[4] dayanarak ve güvenerek[5]

Aynı zamanda bireyselliğin tanrısı olan Apollon'un en yüce ilkesi ılımlılık yada aşırı-olmamaktır. Sokratesçi bilgeliğin öncülü sayılan "kendini bil" öğüdü, "hiçbir şeyde aşırı olma" şeklindeki telkinle birlikte Apolloncuğun temelinde yer alırlar. Çünkü küstahça kibir ve aşırılık Titanlar çağının ve barbarlar dünyasının nitelikleridir. Ve Apollon Titanlar ve canavarların şahsında bu niteliklere karşı savaşmıştır, ve Apollon'un karakteri bu yolla oluşmuştur. Yine Apollon'a göre Prometheus ve Oedipus, aslında aşırılıkları yüzünden cezalandırıldılar.[6] O halde ılımlılık, aşırı-olmamak ve tevekkül içinde kendine güven en temel Apolloncu değerler olarak ortaya çıkmaktadırlar.

Ama Yunanlılar, dithyramboslar[7] eşliğinde kendinden geçmiş bir halde Dionysos'a tapan kişi ile karşılaştıklarında, aslında her Apolloncu Yunanda, onun iç dünyasının derininde, Titanca ve barbarca olanın yatmakta olduğu birden bire ortaya çıktı. Dionysosçu kişilerin aynı kültürün bireyleri olmaları, ve onların bu aykırı tavrı karşısında her Apolloncu Yunan'ın bir empatik anlayış geliştirdiği dikkate alındığında, bu kaçınılmaz bir sonuçtur. Aslında güzellik ve ılımlılık, acının ve bilginin gizlenmiş/maskelenmiş kökeni üzerinde temellenir, ve bu yüzden Apollon Dionysos'a muhtaçtır.

Böylece Apolloncu olan Dionysosçu olanla karşılaştığında, reddedildi ve imha edildi, ona yenildi. Ancak bu ilk saldırıdan sonra Apolloncu olan (Dorcu sanat biçiminde) daha güçlü olarak ortaya çıktı. Nietzsche'nin gözünde Yunan kültür ve uygarlığı bu iki tanrının bitmeyen mücadelesinin neticesidir. Homerci dünya bir Apolloncu diriliş çağıdır, ondan önceki Tunç çağı ise bir Dionysos çağıdır. Homerci dünya Dionysosçu baskın/taşkın tarafından yeniden yutulur, ve bunu takibeden Dorcu dünya yeni bir Apolloncu yükseliştir. Nietzsche Antik Yunan tarihinde böyle toplam dört sanatsal devir tespit eder. Yine de bu diyalektik gelişme sürecinin nihai amacı elbette Dorcu sanat değildir, gelişmenin asıl zirvesi Attik tragedya ve dramatik dithyramboslardır. Bu ikisi, Apollonculukla Dionysosçuluk arasındaki mücadelenin ürünüdür, nihai ereğidir.

### *5. Lirik şiir sanatı ve sanatta öznellik konusu*

---

4 Schopenhauer'daki bireyleşme ilkesi.

5 Schopenhauer'den aktaran Friedrich Nietzsche (Nietzsche, 2005a:28).

6 Nietzsche'ye göre Oedipus'un suçu, Sfenks'in bilmecesini çözmede gösterdiği aşırıya kaçan bilgeliği idi. (Nietzsche, 2005a:41)

7 Dithyrambos: Antik Yunan'da Dionysos adına yapılan şenliklerde söylenen şarkı.

Böylece Nietzsche, sonradan tragedya ve dithyramboslara dönüşecek olan tohumun ilk olarak nerede ortaya çıktığını araştırmaya koyulur. Aradığı başlangıç noktasını, birbirine zıt iki ozan-şairde, Homeros ve Archilochus'ta[8] bulur. Epik (destansı) şiirin en büyük sanatçısı sayılan Homeros'un karşısına, Archilochus lirik şiirin[9] üstün örnekleri ile çıktığında, Yunan kültürünü tragedya sanatına kadar götürecek mücadele başlamış oldu. Fakat burada, üzerinde durulması gereken önemli bir sorun vardır, çünkü yeni estetiğe göre, Homeros'a "nesnel sanatçı" Archilochus'a ise "öznel sanatçı" dememiz gerekir. Ama yeni estetikle alay eden ve onu yerden yere vuran Nietzsche için bu, çok yüzeysel bir yorumdur, çünkü Nietzsche için öznel olanın sanatta yeri yoktur.

Lirik şiir, öznel duygu ve düşünceleri ifade etmesi ile öznel bir şiirdir. Diğer yandan "öznel sanat" ve "öznel sanatçı" kavramlarını reddeden Nietzsche için bu durumda lirik şiir, sanat olmadığı gibi lirik şair de sanatçı değildir, çünkü özneldir. Öyleyse Archilochus, "öznel" diye nitelenen dolayısıyla gerçek-sanatçı olmayan bu şair-ozan nasıl olup da Delfik gelenek tarafından onurlandırılmıştır? Açıklanması gereken bir çelişkidir bu.

Burada Nietzsche, lirik şiirin bir sanat olarak açıklanabilmesi için, lirik şairinin yetkin bir örneği olarak gördüğü Schiller'in şiir sanatı üzerine yaptığı saptamalara başvurur (Nietzsche, 2005a:44). Schiller şiirlerini nasıl yazıyordu? Bu konuda Schiller, şiirlerini yazmaya başlamadan evvel kendisinin müzikal bir ruh hali içinde bulunduğunu, duygulara dair müzikal bir atmosfer içine girdiğini belirtmektedir. Nietzsche antik şiir sanatında lirik şairin aynı zamanda müzisyen olduğuna dikkat çeker.[10] Böylece Nietzsche sanatçı olarak lirik şairin açıklamasını yapar: O Dionysosçu karaktere sahip olduğu için başlangıçta İlksel Birliğin acısı ve çelişkisi ile birleşmiştir, bunu ruhunun en derininde hissetmektedir. Böylece İlksel Birliğin bir kopyasını üretir: Müzik. Çünkü müzik dünyanın bir yinelemesi ve yeni bir biçime sokulmasıdır. Bu anlamda, yani dünyanın kopyası olması anlamında müzik bir illüzyondur, ancak Apolloncu sanattan farklı olarak imgeler ve kavramlar içermez. Müzik, en temel çelişkiyi ve en temel acıyı temsil etme işlevini yerine getirir; onda ayrıca yanılsamanın sunduğu haz da bulunur.

İşte bu müzikal öğe yüzünden lirik şiirdeki "ben" varlığın tam derininden seslendiği için bu şiir sanatı öznel sayılamaz; buradaki "ben" varlığın/dünyanın kalbi ile birleştiği için öznelliğini terk

[8] Şair ve asker olan Archilochus (M.Ö. 675-635) Yunan dilinin en büyük ustalarından biri sayılır. Onun lirik şiirleri Yunan şiir sanatının günümüze kadar ulaşan en eski örnekleri arasında kabul edilir. Söylentiye gör bir savaşta öldü, ama yine de kendinden önceki yazarların tersine, yapıtlarında savaşı yüceltmedi. Archilochus'tan önce kişisel deneyim ve duygularını şiirlerinin ana konusu yapan Avrupalı yazar yoktur. Bkz. AnaBritannica, "Arkhilokhos" maddesi, c.2, Ana yay., İst., 2004, s.358.

[9] "Lirik şiir: Bir çalgı (eskiden genellikle lir) eşliğinde söylenmek üzere yazılan yada yoğun kişisel duyguları şarkı tarzında ifade eden şiir. Şairin düşünce ve duygularına ağırlık vermesiyle, olayları öykü biçiminde aktaran öykülü şiir ve manzum tiyatrodan ayrılır. Belli başlı türleri eleji, od ve sonedir." AnaBritannica, c.14 s.519.

[10] "Lirik" terimi, bu şiirin söylenmesi sırasında çalınan müzik aleti "lir"den gelmektedir.

etmiştir. Dolayısıyla Archilochus'un lirik şiirinde dile gelen onun şehveti değildir, bu sadece görünüşte böyledir. Bu lirik şiir, evriminin doruğunda tragedya ve dramatik dithyramboslar biçimini alır. Epik şair ve heykeltıraş Apolloncu sanatçılar olarak imgelerin temaşasına dalarlarken, Dionysosçu sanatçıyı temsil eden müzisyen ise en temel acı ile özdeşleşir/aynılaşır, o bu acının çınlaması/yankılanmasıdır (sesidir).

***6. Sanatta nesnelliğin vazgeçilmezliği***

Apolloncu sanatçının özelliği, seyrettiği imgelerle birleşmemesi/kaynaşmaması, onlarla arasında hep bir mesafe olmasıdır. Onun sürekli yaptığı şey bu imgeleri en ince detaylarına kadar temaşa etmektir. Dionysosçu sanatçının özelliğine gelince, o kendi imgeleri içinde eriyip onlarla kaynaşır, kendi figürleri ile birleşir/bütünleşir, bu yüzden artık varlıkla kaynaştığı için varlığın dili haline gelir, dünyanın hareketli merkezi olur ve "ben" demesi öznellik anlamına gelmez. Birincisi imgelerin/figürlerin seyrine dalıp en temel acıyı/çelişkiyi unutur. Kendini temaşa ile oyalayıp illüzyona dalar, ama hep seyrettiği ile arasına bir mesafe koyar, böylece bir sanatçı olarak nesnel kalır. İkincisi en temel acıyı/çelişkiyi unutmayı değil, onunla aynılaşmayı seçer, onunla özdeşleşip onun sesi olu, bu özdeşleşme onu nesnel tutar.

Nietzsche bunun ötesinde, lirik şiirdeki öznelliğin açıklamasını yaparken onun tastamam bir nesnellik olduğunu ortaya koymaktadır. Ona göre lirik şairin benliği empirik bireyin benliği değildir, yalnız/tek olarak varolan ve ebedi olan benliktir. Lirik şair varlığın ta temelini görmektedir, çünkü varlığın temelinde ikamet etmektedir, ve lirik şair, heykeltıraşın ve epik şairin dünyasından büsbütün farklı olan bir dünyanın farkındadır. Lirik şair kendi empirik benliğinin de yanılsama olduğunu, yanılsamanın bir parçası olduğunu, bir görüntü olduğunu bilir. Onun öznel tarafı, şehvetten, sevmekten ve kızmaktan deliye dönmüş insan tarafı, aslında illüzyonun bir parçasıdır.

Nietzsche sanatta nesnelliğin o derece taraftarıdır ki bu konuda Schopenhauer'ı bile eleştirmekten geri durmaz. Nitekim lirik şiirdeki öznelliğin nasıl açıklanacağına dair zorluk Schopenhauer'ı da uğraştırmıştır. Nietzsche Schopenhauer'den yaptığı uzun bir alıntıda ortaya koyduğu gibi, Schopenhauer bu zorluğu müziğin ve şarkının özünü değişik bir biçimde açıklamak suretiyle aşmaya çalışmaktadır (Nietzsche, 2005a:47). Schopenhauer'a göre müziğin ve şarkının özü, insandaki öznelci yan ile nesnelci yan arasındaki karşıtlık, bunların yer değiştirmesiyle ortaya çıkan oyun, bu ikisi arasındaki mücadeledir. Buradaki öznelci yan, yerine göre sevinç, keder, duygu, şehvet biçiminde tezahür eden istemdir. Nesnelci yan ise, kendisinin farkına varma, huzurlu/sakin temaşa biçiminde tezahür eden istem-siz bilmedir. Ama Nietzsche'ye göre bu açıklama kabul edilemez, çünkü müziği bir sanat olarak değil, bir yarı-sanat, yani estetik olanla estetik olmayanın karışımı olarak takdim ediyor.

Oysa sanatta öznelliğe hiçbir biçimde yer yoktur. Özne, isteyen ve bencilce maksatlarını ilerleten birey, sanatın ancak düşmanı olarak düşünülebilir, kökeni değil. Özne, ancak sanatçı olduğunda bireysel isteminden özgürlüğünü kazanır. İnsanın bireyselliğinden soyunmasının ve İlksel Birlikle bütünleşip kaynaşmasının Nietzsche'de ne kadar önemli yer tuttuğunu görüyoruz. Çünkü hatırlarsak, kişi ancak bireyselliğini terk edip doğa/varlıkla bütünleşmesi sayesinde kurtuluşa erebiliyordu. Aslında sanat bizim için değildir, yani kendi gelişmemiz, ruhsal ilerlememiz/aydınlanmamız için değildir. Gerçekte biz sanat içiniz, çünkü varoluşun ve dünyanın haklı kılınışları ancak onların bir estetik fenomen oldukları kabul edildiğinde mümkün olur. Bizim en yüksek asaletimiz sanat eserlerinin anlamı içinde bulunur. Biz bir asalete, bir soyluluğa sahip olacaksak, bu ancak kendimizin bir sanat eserinin parçası olduğumuzu idrak etmekle mümkün olabilir. Ne anlama geldiğimize dair farkındalığımız, tuvalde resmedilmiş savaşçıların, betimlenen savaşa dair farkındalıklarından güçlükle ayırt edilebildiği sürece asil kalmayı, yüce ve üstün olmayı başarabiliriz (Nietzsche, 2005a:48). Bunun dışında, sefil varlıklar olarak kalmaya mahkum oluruz.

Bilgi konusuna gelince, Nietzsche bilginin sadece olumsuz yönlerinden bahseder. Onun gözünde bilgelik, Sokrates'te olduğu gibi, bilgi edinmekle sağlanan bir şey değildir. Bu özellikle sanat alanında böyledir, çünkü bilgi sanatı öldürür. Sanata dair bilgi asılsızdır çünkü, bilen-özne varlıkla özdeşleşmeyi engeller. Sanatın asıl bilgisi kişi dünyanın ilksel sanatçısı ile kaynaşıp/birleştiğinde ortaya çıkar; kişi bu durumda hem özne hem nesnedir; aynı anda şair, oyuncu ve izleyici.

### *7. Dionysosçu sanatın kaynağı: Müzik*

Eğer lirik şiirdeki Dionysosçu özü oluşturan, içerdiği öznelci yanlara rağmen bu şiiri gerçek sanat ve Apolloncu sanattan daha güçlü bir sanat haline getiren şey ondaki müzikal öğe ise, bu durumda Nietzsche, Schopenhauer'cı kuram da reddedildiğine göre, müziğin doğasının açıklanması gereği ile yüz yüze gelmektedir. Burada söz konusu olan müziğin, ama bilhassa melodik müziğin doğasıdır. Çünkü melodik müzikten ayrı olarak, müziğin bir de Apolloncu türü vardır; zira hatırlarsak Apollon lir adındaki müzik aletini onun mucidi olan Hermes'ten satın almıştı. Bu yüzden Apollon Yunan kültüründe aynı zamanda müzik ve şiirin de tanrısı kabul edilmektedir. Bu iki farklı müzik türü için Nietzsche bir başka yerde şunları söylemektedir:

> Müzik aynı zamanda Apollonca sanat ise, tam olarak yalnızca ritim, yani onun plastik gücü, Apollonca durumların canlandırılması düzeyine ulaştırılmıştır: Apollon müziği seslerdeki mimaridir, bir de kitharaya özgü sadece yorumlanmış seslerdeki mimaridir. Dionysos müziğinin karakterini, daha doğrusu müziğin karakterini belirleyen unsur, sesin sarsıcı gücü ve armoninin tamamen eşsiz dünyası, özenle uzaklaştırılmıştır … Armoni dizisinde ve notasında, melodi dediğimiz şeyde, "istenç", daha önce ifade edilmemiş ve tamamen dolaysız bir şekilde kendini ortay koyar. (Nietzsche, 2005b:38)

Antik Yunan kültüründe daha ziyade kithara (yada lir) ile çalınan Apolloncu müzik ve flüt ile çalınan Dionysosçu karakterdeki melodik müzik arasındaki karşıtlığın/rekabetin izlerini mitolojide de bulmak mümkündür. Silenoslardan Marsyas'ın başına gelenler bunun çarpıcı bir örneğidir:

> Silenoslardan Marsyas çifte flütü icat edendir. Apollon'dan daha iyi bir müzisyen olduğunu öne sürer. Tanrı, ona çalgısını tersinden çalmasını teklif eder. Marsyas yenik düşünce diri diri derisi yüzülmüş, sonra da ırmağa dönüştürülmüştür. (Estin ve Laporte, 2005:196)

Nietzsche'ye göre Archilochus aynı zamanda halk şarkısı/ezgisini edebiyata sokan kişidir. Halk ezgisi, Apolloncu olanla Dionysosçu olanın birleşmesinden ortaya çıkar. Nietzsche halk ezgisine ilişkin bir fenomene işaret eder: onun bütün kültürlerdeki yaygınlığı (Nietzsche, 2005a:49). Ve şu soruya cevap arar: Halk ezgisinin çok yaygın olmasının, bütün halklarda görünmesinin sebebi nedir? Halk ezgisinin yaygınlığını onun dünyaya tutulan bir müzikal ayna olmasında aramak gerekir. İkinci önemli husus da, halk ezgisinin kökeninde melodi vardır. Aslında şiir sanatını tekrar tekrar doğuran şey melodidir. Zira halk ezgisinin o bükümlü/sarımlı biçiminin kaynağında melodi vardır. Şiir sanatında, ve bilhassa halk ezgisinde, dil müziği taklit etmektedir. Nietzsche'ye göre bu bağlamda Yunan kültür ve sanatında iki ana akım birbirinden belirgin farklarla ayrılır. Birinci akım olan Homerci akımda dil imgeler ve fenomenler dünyasını taklit eder. Archilochus ve Pindar'cı akımda ise dil müziğin dünyasını taklit eder.

Nietzsche'ye göre melodik flüt müziği, Aristoteles'in çağında artık ince bir müzik zevkine sahip olan Yunanlıları derinden etkilemiş ve kışkırtmıştır. Bu da melodik müziğin kendine has karakterini, diğer müzik türlerinden ayrılığını vurgulayan bir husustur. Müziğin doğasına ilişkin özellikle şunları söylemek gerekir: Bir müzik eserinin türlü benzetmelere ve imgelere başvurarak betimlenmesi mümkünse de, müzik nesneleri taklit etmez; bunlar ancak müzikten doğan semboller veya fikirler olabilir. Bu semboller ve imgeler müziğin Dionysosçu özüne dair bize hiçbir şey anlatmazlar.

Diğer yandan müziğin özü ile görünüşü arasında fark vardır. Bir kere, müzik özü bakımından istem olamaz, zira istem kesinlikle estetik-olmayandır. Ama müzik, görünüş bakımından istemdir, çünkü müzik istem olarak görünür. Sonuçta müzik kendi özünde istem olmasa da kendini istem olarak gösterir. Görünüş imgelerle ilgilidir ve imgeler oluyla gerçekleşir. Lirik şiiri ortaya çıkaran şey de budur: lirik şair bir Apolloncu sanatçı gibi müzik hakkında semboller ve imgelerle konuşur. Müziği imgelerle yorumlar. Ama müzikte imgeler ve kavramlar bulunmaz, bunları gerektirmez. Lirik şiir bu ikisini (müziği ve kavramları/imgeleri) bir araya getiren bir sanattır.

Dil ise müziğin yerini hiçbir zaman tutamaz, müziği taklit ettiğinde bile müziğin özüyle ancak yüzeysel bir temas kurabilir. Dil fenomenleri anlatır, fenomenlere gönderme yapar. Müzik ise ilksel çelişkiye ve ilksel acıya gönderme yapar, ve bu alan fenomenler alanının ötesinde kalır, bu alana kıyasla tüm fenomenler sembolden başka bir şey değildirler.

### *8. Trajik koronun kökeni*

Geleneksel anlayış, tragedyanın trajik korodan doğduğunu ve başlangıçta sadece koro olduğunu söyler. Koronun işlevi ve neden başlangıçta tragedyanın önemli bir öğesi olduğunu açıklayan iki görüş vardır. Bunlardan birincisine göre koro ideal seyirciyi temsil eder, seyircinin sahnedeki sembolü, karşılığıdır. İkinci görüş ise koronun, sahnenin iktidarı (yönetimi/siyasal erki) temsil eden bölümü karşısında halkı temsil ettiğini savunur.

Bu ikinci görüş aslında şu anlama gelmektedir: Değişmez ahlak yasası demokratik Atinalılar tarafından, kralların tutkulu kepazelikleri ve sapkınlıklarının ötesinde her zaman haklı olan halk korosunda canlandırılır. Ama Nietzsche'ye göre bu görüş tragedyanın ortaya çıkışını açıklamaz. Çünkü tragedyanın dinsel kökenleri hükümdar-halk karşıtlığı ve bütün bir politik-sosyal konular alnını dışlar, ve çünkü halk meclisi kurumu (yani meşruti halk meclisi) klasik devletlerde bilinmiyordu ve tragedyada bunun sezgisi dahi bulunamaz.

İdeal seyirci görüşü ise A.W. Schlegel'e aittir. Burada Almanlarda ideal olana karşı beslenen önyargıların ortaya çıktığını belirten Nietzsche, ideal seyirci görüşün temelsizliğini şöyle açıklamaktadır: Gerçek seyirci karşısında empirik bir geçeklik değil bir sanat yapıtı olduğunun daima farkındadır. Oysa sahnedeki koro için bu tam tersi; o sahne kişilerinde etiyle kemiğiyle insanlar görmek zorundadır. Aksi halde oyun bozulur. Asıl biçiminin "kendi başına seyirci" olduğunu kabul etmesi gereken bir seyirci kavramından türetilmiş bir sanat türü olamaz. Oyunsuz seyirci akla ziyan bir kavramdır.

Trajik koroya dair asıl değerli görüş Schiller'inkidir. Buna göre koro, tragedyanın kendisini gerçek dünyadan ayırmak/soyutlamak için ördüğü bir duvardır. Böylece koro, her türlü doğalcılığın sanattan dışlanmasını sağlıyordu. Oyundaki zamanın yapay bir zaman, sahne mimarisinin sembolik bir mimari olması yeterli değildir. doğallık ve gerçeklik izleniminin tamamen ortadan kaldırılması gerekir. Bu noktada, uydurma-olanın sanatta tuttuğu yer sorununa geliyoruz. Nietzsche bir sanat etkinliğinde objenin mutlaka uydurmaca/kurmaca olması gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, gerçek/doğal olanın sanatta yeri yoktur, ve sanatın asıl misyonu gerçek-olanın, gerçekliğin bir süreliğine askıya alınmasıdır. Daha önce de söylendiği gibi, seyirci sanat objesine, empirik bir gerçeklik görmek için değil bir sanat yapıtı görmek için bakmaktadır.

Ama asıl önemli olan husus, uydurma-olanın doğasıdır. Soru şudur: Sanat, uydurma-olan objesini, kendisine ideal alandan mı yoksa doğal alandan mı seçmelidir? Bir başka deyimle, sanatta uydurma olan nedir: ideal olan mı, doğal olan mı? Nietzsche bu konuda dramayı örnek vermektedir (Nietzsche, 2005a:55). Tiyatronun diğer bir türü ve tragedyanın bir parçası olan dramada şu var: Sahte, yapma ve oyun olduğu halde seyircide gerçek ve doğalmış izlenimi uyandırmak. Mesela dramatik şiirde böyle bir yanılsama yaratılmak istenmektedir. Bu yoldan doğal olan ve gerçek olan kutsanmaktadır. Günümüzün popüler romanlarında da bu var, ve Nietzsche'ye göre bu sanat Schiller ve Goethe'nin sanatını "sözde idealizm" diye küçümsemektedir (Nietzsche, 2005a:56).

Demek ki, her sanat etkinliği konusu/objesine karşı bir övgüdür, o konunun/objenin bir tür kutsanmasıdır. Uydurma-olanın doğası işte bu noktada önem kazanmaktadır. Birinci misyonu gerçek-olanı unutturmak olan sanat, drama örneğinde olduğu gibi, bir yandan unutturmaya çalıştığı şeyi öbür yandan kutsamakta ve böylece yaman bir çelişki içine düşmektedir. Bu aynı zamanda Nietzsche'nin sanatın soysuzlaşması ve dejenere olması dediği şeydir.

### *9. Tragedyanın etkisi*

Trajik koronun kökeninde satirler korosu[11] bulunur, ve bu anlamda onun "ideal" bir kökeni vardır. Tragedyada, sahnedeki "doğal durum" (doğal durum satirlerin içinde bulunduğu durumdur) ve "doğal varlılar" (satirler) uydurmacadır. Yani tragedyada asıl doğal olan ve gerçek olan uydurmaca olarak takdim edilir, ideal olan değil. Bu yüzden tragedya, günümüzdeki sanat anlayışında olduğu gibi gerçekliğin sefil bir resmedilişi değildir, ki gerçek sanat da bu değildir.

Gerçekte satirler de satirlerin içinde yaşadığı durum da yoktur, bunlar uydurmacadır. Ama bunlar uygarlığın antitezi, karşıt kutbu olarak bize ilham edilirler ve bu yoldan içinde yaşadığımız uygarlık durumunun da uydurmaca olduğunu sezdirirler: "Satirin, uydurulmuş doğa varlığının, kültür insanlarıyla olan ilişkisi, Dionysosçu müziğin uygarlıkla ilişkisinin aynısıdır … Wagner, gün ışığının lamba ışığını sona erdirişi gibi, uygarlığın da müzik tarafından sona erdirildiğini söylüyor." (Nietzsche, 2005a:56) Sonuçta, Yunan kültür insanı, kendisinin satirler korosu açısından ortadan kaldırıldığını hissetmiştir.

Nietzsche tragedyanın o sarsıcı etkisini şu şekilde açıklar: Tragedyada devlet ve toplum, genel olarak insan ve insan arasındaki uçurumlar, doğanın yüreğine geri götüren aşırı güçlü bir birlik duygusu içinde gözden yitmektedir. Tragedya bize bir metafizik avuntu verir: Hayat temelde sarsılmaz

[11] Satirler doğa güçlerini simgeleyen, yarı teke yarı insan biçimli, kültür ve uygarlıktan uzak, genellikle flüt çalarak dağlarda ve ormanlarda gezinen, ölümsüz olmasa da binlerce yıl yaşayabilen mitolojik varlıklardır. Dionysos şenliklerinde satir kılığına bürünmüş kişilerden oluşan koroya "satirler korosu" denir.

derecede güçlü ve haz vericidir/zevklidir. Helen[12] bile bu avuntu ile ayakta durur/direnir. Tragedyada canlandırılan Dionysosçu durum bize kişisel geçmişimizi unutturur. Böylece gündelik gerçeklik ile Dionysosçu gerçekliğin dünyası birbirinden ayrılır.Böyle bir deneyimden sonra gündelik gerçeklikle yeniden karşılaştığımızda bizde gerçek dünyaya karşı bir tiksinti uyanır. Nietzsche'ye göre çilecilik, istencin yadsınması hep bu duygu halinden kaynaklanır.

Dionysosçu insan Hamlet'e benzer: ikisi de şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış, onları tanımışlardır. Böyle bir deneyimden sonra eyleme geçmek kişiyi tiksindirir. Çünkü şeylerin özünü değiştiremeyiz ve dünyayı yeniden düzenleyemeyiz. Dünyayı yeniden düzenleme işinin bizden beklenmesi gülünç ve utanç vericidir. Varlığın bize muhtaç olması utanç vericidir. Çünkü hem bizim böyle bir gücümüz yok, hem de böyle bir şeyin varlığı temize çıkaracağı düşünülemez.

İşte bu yüzden bilgi eylemi öldürür. Eylemin temelinde illüzyon (yanılsama) yoluyla gizlenmiş olmak yatar. Hakiki bilgi, korkunç hakikati kavrayış, eyleme dürten her türlü güdüden üstün gelir. Artık hiçbir avuntu işe yaramaz; bu durumun bizde oluşturduğu özlem her şeyin ötesine geçer: ölümden sonraki hayatın, tanrıların. Varoluş bütün cepheleriyle olumsuzlanır: tanrıların varlığı ve öte dünyanın varlığı.

Geriye kalan şudur: varoluşun/oluşun korkunçluğu ve saçmalığına dair tiksinti dolu bilinç. Silenos'un bilgeliği işte budur. Bizi bu durumdan kurtaran sanattır.[13] Sanat varoluşun korkunçluğu ve saçmalığı hakkındaki tiksinti düşüncesini "yüce olan" ve "komik olan"a dönüştürür. Yüce olan, korkunç olanın sanat yoluyla itaat altına alınışıdır. Komik olan da, saçma olandan duyulan tiksintinin sanatsal boşalması.

### *10. Doğa-kültür karşıtlığı ve Satir*

Nietzsche Satir'in nasıl bir karaktere sahip olduğunu anlatmak için çobanı örnek vermektedir. Ona göre çağımıza özgü çoban imgesi Yunanlılarda satirin tuttuğu yeri tutmaktadır. İkisi de bir tür orman insanıdır; kırlarda, ormanlarda yani doğanın içinde gezerler ve flüt çalarlar; ikisi de yumuşak huyludur.

Satir, Antik Yunanlı kişi için, kültürlenmemiş ve uygarlığın şekillendirici sınırlamaları altına girmemiş insan varlığı anlamına geliyordu. Peki ya çağımızda böyle bir insan varlığı kavramına sahip miyiz? Nietzsche için bizim böyle bir kavrama sahip olup olmadığımız tartışmalıdır, çünkü ona göre

[12] Truva savaşını anlatan İlyada destanına göre, Paris'in kaçırdığı ve böylece savaşın çıkmasına sebep olduğu, Menelaos'un karısı.
[13] Paradoksal biçimde bu durumu yaratan ve bizi bu durumdan kurtaran yine sanat olmuş oluyor.

çağdaş insanın bu kavramdan anladığı şey maymun-insan arası hayvanlar olan hominidlerdir (insansılar) (Nietzsche, 2005a:59). Bu iki kavramsallaştırma arasında bir uçurum vardır, çünkü birincisi insanın bozulmamış kusursuz halini temsil eder, diğeri ise insan bile değil insan-hayvan arası ilkel bir yaratıktır.

Satir, tanrının doğada ifadesini bulan sanatına, kültürlenmemiş olduğu için, dolaysız biçimde şahit olur. Bu yüzden satir tanrıya en yakın, onu en iyi, en yakından bilen/tanıyan ve bu özellikleriyle tanrının eşsiz kuludur. Kültür insanına gelince, o kendi eserlerini temaşa etmekten ötürü artık doğaya bakamaz; sadece kendi sanatını görür, ve bu anlamda tanrıdan uzaktır. İşte Nietzsche'nin Satir için sunduğu betimleme:

> Satir insanın ilk imgesiydi, en yüce ve en güçlü heyecanlarının anlatımıydı; tanrının yakınlığından büyülenmiş coşkulu esrikti; tanrının acılarının onda yinelendiği, birlikte acı çeken yoldaştı; doğanın en derin bağrından çıkmış bilgelik bildiricisiydi; Yunanlının saygılı bir şaşkınlıkla izlemeye alışkın olduğu, doğanın cinsel açıdan her şeye yeten gücünün simgesiydi. Satir ulu ve tanrısal bir şeydi. (Nietzsche, 2005a:59)

Kültür insanının üzerinde taşıdığı, kültürel uygarlığa ilişkin özellikler, onun üzerinde yapay bir süs gibi durmaktadır. Bu yüzden kültür insanı satirle karşılaşınca yapaylığı gün gibi ortaya çıkar. Nietzsche için tragedyadaki satirler korosu, asıl gerçekliği temsil eder. Kültür insanının her türlü yapaylık üzerinde yükselen gerçeklik algısı hakiki/asıl gerçekliğe karşılık gelemez. Bununla birlikte o her taraftadır ve ondan kaçış yoktur. Kültür insanının yapay gerçekliği adeta ortalığı istila eden, her tarafa saldıran bir gerçekliktir. İşte tragedyadaki koro, bu sahte gerçekliğe karşı bir duvardır.

İster şiir sanatı olsun, ister satirler korosunun icra ettiği sanat olsun, genelde sanat hakikatin süssüz, makyajsız anlatımı olmak ister. Dolayısıyla onunla temasa geçen kültür insanı sahte gerçekliği terk etmek zorunda kalır. Doğallık ile yapaylık arasındaki ilişki, Kant'ın felsefesine gönderme yapılarak, kendinde şey ile görünüşler dünyası arasındaki ilişkiye benzetilir (Nietzsche, 2005a:60). Bu bağlamda satirler korosu, kendinde şey ile görünüşler dünyası arasındaki ilk ilişkiye gönderme yapar, ve tragedya, görünüşler dünyasının sürekli yok oluşu ortasında ezeli-ebedi kalana işaret eder.

Öyleyse Dionysosçu ayinde Yunanlı kişi kültürel kimliğini terk etmeye kaçınılmazcasına itilir. O bu halde iken artık hakikati ve doğayı en üst güçlerinde ister, sonunda büyülenerek satir olduğunu görür. Nietzsche'ye göre satirler korosundaki kişilerin yaşadığı deneyim, böyle bir şeydi. Koroyu oluşturanlar, coşku hali içinde, kendilerini satirler olarak gördüklerini sanırlar. Bu halde iken eski kimliklerinin kaybolup gittiğini, kendilerinin adeta yeni baştan oluşturulduklarını hissettiler. Böylece doğa dehaları, doğanın gerçek bilgisine sahip asıl bilgeler olarak ortaya çıktıklarını düşündüler.

*11. Dionysosçu ayin olarak tragedya*

O halde tragedya sanatı bir Dionysos ayini midir? Onu Dionysosçu ayinlerden nasıl ayıracağız? Nietzsche tragedyanın Dionysosçu ayinin bir taklidi olduğunu, ama bu taklit yoluyla aslında ayinin yeniden üretildiğini, ve sonuçta oyuncular ve seyircileri içine alacak şekilde bütün gösterinin bir ayine dönüştüğünü belirtmektedir. Tragedyada bilhassa Dionysos ayinindeki koro taklit edilir, koronun o özel hali (esrik, coşkulu hali) taklit edilir. Burada taklit, kaçınılmaz olarak taklit edenleri ve onları seyredenleri ayırmayı gerektirdiği için gösterinin gerçek bir ayin olmadığı söylenebilir. Ama Nietzsche için koro ile seyirci arasında temelde bir farklılık yoktur. Seyirci koroda kendini görmekte/keşfetmektedir. Ayin yeniden oluşturulmakta/taklit edilmektedir; sahne bu yüzden kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Ama kitlenin bütünlüğü bozulmamaktadır; seyirci ve sahne birbirini tamamlamaktadır. Taklit seyirciyi, tanımı gereği ortaya çıkarmakta, bununla birlikte ayinin taklidi yada yeniden üretilmesi de seyirci-koro birlikteliği ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla taklidin kendisi aslında bir ayindir, ayinin tekrarıdır.

Nietzsche tragedyanın bütünlüğünü açıklamak için, sahne dışındaki seyirci kitlesi ile sahnedeki koronun seyirci olmak noktasında birleştiklerini ileri sürer. Bu anlamda koro, sahnedeki görüntü dünyasını seyreden seyirci olarak kavranmalıdır. Koro "sadece seyreden" olduğu sürece ona ideal seyirci gözüyle bakabiliriz. Sahnenin dışındaki asıl seyircilere gelince, bunlar da bizim anladığımız anlamda seyirci değillerdi. Çünkü seyirci kitlesi içindeki her bireyin, sahnenin ortak merkezli yaylar biçimli özel tasarımı gereği, kültür dünyasını tamamen unutup tam bir temaşa halinde kendini koronun bir üyesi olarak hayal etmesi mümkündü. Bu durumda sahnedeki seyirci olan koro ile, asıl seyirci arasında fark kalmaz; seyirci kendini koroyla bütünleşmiş hisseder.

Demek ki Dionysosçu insan, kendi kendini temaşa etmek için koroda yansıtılıyordu. Koro Dionysosçu kitlenin önündeki görüntü (vizyon), sahnedeki dünya da satirler korosunun önündeki görüntüdür. Bu iç içe geçmiş vizyon, kültürün oluşturduğu o gerçeklik izlenimini sarsacak derecede güçlü idi.

*12. Estetik objenin doğası*

Öyleyse bu vizyon gücünü nereden alır, ve insan nasıl olup da bu güçlü, etkili şeyi oluşturabilmektedir? Burada Nietzsche sanatsal etkinliğin temelinde yer alan estetik ilk-olaydan (primal aesthetic phenomenon) bahsetmektedir (Nietzsche, 2005a:61). Gerçek sanat ancak bununla açıklanabilir, trajik koro ve şiirin kökeninde bu estetik ilk-fenomen bulunur. Estetik ilk-olay, sanatçının objesiyle iç içe olması, kendini objesi olan kişilerle birlikte kavraması, kendini onların

içinde yaşıyor ve eyliyormuş gibi görmesi ve onların en derin içlerine kadar bakabilmesi/görebilmesidir.

Sanatta metafor kurmacadan öte bir doğaya sahiptir. Gerçek şair için metafor, geçekmiş gibi gözünün önünde duran bir figür, bir kavram, bir imgedir. Ele alınan kişiler ayrı ayrı özelliklerin birleştirilmesi ile oluşan bir bütün değil, gerçekliklerini ısrarla sanatçının yüzüne vuran, onun gözlerinin önünde yaşayan kanlı canlı insanlardır. Özetle, sanatçının objesi sıradan objelerden daha az gerçek değildir. Gerçek sanatçı için objesi, zihninde canlandırdığı bir hayal, yada bir kurgu değildir. Dolayısıyla sanatsal objenin gerçek objeninkine eşit bir ontolojik yapıda görülmesi, estetik ilk fenomen olmuş oluyor. Sanatsal etkinlik bu fenomenle birlikte başlıyor.

Nietzsche için sanatın nasıl oluştuğu, sanatçının eserini nasıl meydana getirdiğine ilişkin mevcut tartışmalar boştur, gereksizdir, anlamsızdır. Sanatsal etkinlik böyle karmaşık bir şey değildir, aslında basittir. "Estetik fenomen basittir." (Nietzsche, 2005a:62) Örneğin drama yazarlığı şu şekilde tanımlanır: "kendi kendini dönüştürme ve başka bedenlerin ve ruhların üzerinden konuşma dürtüsü hissedildiğinde, drama yazarı olunur." (Nietzsche, 2005a:62) Bu dürtü üzerinde durmak gerekir, çünkü bu dürtü Dionysosçu sanatın bir diğer temel taşıdır. Kendini değişmiş/dönüşmüş görmek, trajik korodaki ilk dramasal fenomendir. Bir başka kişinin bedenine girmek, karakterine bürünmek, başkası olmak, drama sanatını başlatan fenomendir. Başka karaktere bürünme yoluyla bireysellik terk edilir. Kişi, bambaşka öznelere dönüşebildiğini göstermek yoluyla onlarla olan içsel/örtülü birliğini keşfeder ve sergiler. Tragedyada bu bütün kitle için söz konusudur, hem koro hem seyirciler için.

### *13. Büyülenme ve tanrının sahneye çıkışı*

Böylece tragedyanın ayrılmaz bir parçası olan büyülenmeye gelmiş oluyoruz, çünkü değişmiş/dönüşmüş kişinin büyülenmiş kişiden bir farkı yoktur. Bu yüzden "Büyülenme her türlü dram sanatının önkoşuludur." (Nietzsche, 2005a:63) Büyülenme dönüşmenin, başkalaşmanın, geçmişi unutmanın ve kültürel kimlikten sıyrılmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Büyülenme süreci sahnedeki vizyon ile, sahnedeki biricik gerçeklik olan koronun ürettiği ve sarsıcı bir güce sahip olan vizyon ile sıkı bir ilişki içindedir. Aynı zamanda büyülenme süreci tanrının sahneye çıkma anı olarak görülebilir.

Sahneye tanrının çıkışı, maskeli kahramanın sahneye çıkışıdır, çünkü kahraman aslında tanrıyı temsil eder. Drama kahramanın sahneye çıkışı ile başlar, böylece seyircinin büyülenme süreci de başlar. Seyirci sahnede tanrıyı görmeye başlar. İnsan tanrıya ancak bu kadar yaklaşabilir:

> Seyirci, büyülü bir biçimde ruhunun karşısında titreyen tanrı imgesini, ister istemez o maskeli figüre aktarmış ve onun gerçekliğini adeta hayaletimsi bir gerçekdışılıkta sona erdirmiştir. Gündüz dünyasının kendini örttüğü ve yeni bir dünyanın, öncekinden daha açık, daha anlaşılır, daha etkileyici bir biçimde, ama bir gölge gibi, gözlerimizin önünde hep yeniden doğduğu Apolloncu düş durumudur bu. (Nietzsche, 2005a:65)

Oyuncu maskeli haliyle tanrıyı sahneye getirir. Tanrıyı hayalete benzer gerçek dışı bir yaratık biçimi içinde eritir/yok eder. Böylece tanrıyı çözündürür, ama onunla beraber gerçeklik de çözünür, böylece anlaşılır/bilinir hale gelir (satirin bilgeliği).

### *14. Kültürü eylem doğurur*

Nietzsche bize sahnedeki koro ile tanrının karşılıklı durumlarını tasvir etmektedir (Nietzsche, 2005a:63-65). Sahnedeki tanrının durumu nedir? Sahnedeki tanrı acı çekmektedir. Neden? Acaba sahnedeki vizyondan ötürü mü? Dramatize edilen olayların trajik karakteri midir ona acı veren? Yoksa acı çekmek asil bir şey olduğu için mi, tanrı acı çekmektedir? Bu acının sebebi ne olursa olsun, koro tanrının nasıl acı çektiğini ve kendisini nasıl yücelttiğini, övdüğünü görür. Koro bu vizyona bakar ve bir eylemde bulunmaz. Acaba bu duruma karışmak, bu durumu bozmak istemediği için mi?

Nietzsche'ye göre koro tanrının acısını paylaşmaktadır ve tanrının acısını paylaşmakla aynı zamanda bilgedir. Koro bize gerçeği, dünyanın ta kalbinden bildirmektedir (bilgeliği bu yüzden) ve aynı bilgi onu eylemden uzak tutmaktadır. Bu yönüyle koro doğaya benzer, doğanın pasifliğine. Koronun durumunda, tanrıya tam bir adanmışlık söz konusudur. Bu adanmışlığı eylemsizlik ve pasiflik ortaya çıkarıyor. Koro eylemsizliği ile, tanrısının (Dionysos'un) kulu-kölesi oluşunu dile getiriyor. Koro eylemde bulunmuyor, sadece konuşuyor, anlatıyor; bilgeliğini diliyle sergiliyor, doğa gibi. Aslında doğa bütün pasifliği ve eylemsizliği ile, kendini tanrıya adamışlığını ifade etmektedir, ve tanrının acısını ve yüceltilişini dile getirmektedir.

Bütün bunlardan ortaya çıkan çarpıcı sonuç şudur: Kültürü eylem doğurur. Eyleme geçen insan sonunda kültürü ortaya çıkarır. Doğa eylemsiz kalmayı tercih etmiştir. Yani doğa-kültür karşıtlığının temelinde eyleme dönük bu yaklaşım farkı yatar. Eylemsizlik ve pasif tutum gerçek bilgiyi ve hakiki bilgeliği ortaya çıkarırken, eylem ise öznenin kendini öne çıkarmasıdır, kendini sahte, basit, yüzeysel bilgiye kaptırmasıdır, varlığın özünden kopuştur, varlığın acısını unutuştur, kendini kendi bireyselliği içinde yegane hakikat zannetme gafletinin kaynağıdır; ve eylem bizatihi bireyselliğin de kaynağıdır. Principium individuationis'in (bireyleşme ilkesinin) temelinde eylem yatar.

Öyleyse tanrıyla zıtlık oluşturan bir "basit insan" imgesi/figürü var karşımızda: satir. Nietzsche, tanrının yarattığı insan tanrıya benzemeli, şeklindeki tezi sorguluyor. Böylece, tanrının basit bir insan yaratması ona yakışmaz, önyargısı sarsılıyor. Nietzsche'ye göre insan,

üstünlüğünü/karmaşıklığını yarattığı kültür ile edinir. Onun böylece asıl insanlığına yaklaştığı, tanrısına yaraşır hale geldiği kabul edilir. Oysa o öyle yaratılmadı, ve böyle yapmakla aslında insanlığından uzaklaşıyor. Burada "insan tanrıya benzemek için değil, tanrı ne değilse o olmak için yaratıldı" şeklinde üstü örtük bir görüş bulunduğu sonucuna varıyoruz. Bunun karşısındaki görüş ise, insanın tanrı olmadığını, ve yaratıldığında da tanrıya benzemediğini, bu yüzden tanrıya benzemek için çabalaması gerektiğini savunur. Bu anlamda/bağlamda eylemde bulunmak aynı zamanda tanrılık iddiasıdır, cehalettir.

Bütün bunlar trajedi sanatını ortaya çıkaran kontrastı oluştururlar. Bir yanda dili, rengi, hareketi ve konuşmanın dinamiği ile Dionysosçu koro ve onun müziği, diğer yanda sahnedeki Apolloncu düş dünyası. Bunlar birbirinden tamamen ayrı ifade biçimleridir/düzeyleridir. Söylence/efsane bütün açıklığı ve somutluğu ile sahneden seyirciye konuşmaktadır.

**Kaynaklar**


CEVİZCİ, Ahmet. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

ESTIN, Colette ve LAPORTE, Helene. (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi.* (Çev. Musa Eran). Ankara: TÜBİTAK.

HONDERİCH, Ted. (ed.) (1995). *The Oxford Companion to Philosophy.* NewYork: Oxford University Press.

KAUFMANN, Walter. (1997). *İnsanı Anla[ma]mak.* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea.

NİETZSCHE, Friedrich. (2005a). *Tragedyanın Doğuşu*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İthaki,

NİETZSCHE, Friedrich. (2005b). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. (Çev. Mahmure Kahraman). İstanbul: Say.